

GIORGIO MARINI

LA COLLEZIONE DI STAMPE  
DI CASA ROSMINI A ROVERETO:  
UN ARCHIVIO DI IMMAGINI DI QUATTRO SECOLI

Una collezione così vasta, da potersi quasi credere superiore alle forze di semplice privata persona.

G. DE' TELANI, *Notizie intorno alla vita e a molte opere di Ambrogio de' Rosmini Serbati Roveretano*, 1823

In poche sale io raduno le incisioni di quanto vi ha di più squisito e non mercatabile ne' varj generi di pittura. In breve spazio io godo a bell'agio e prendo sufficiente idea delle più complicate e gigantesche composizioni occupanti ampie tele e vastissime pareti.

G. LONGHI, *La calcografia propriamente detta...*, 1830

Nell'antico palazzo di famiglia nel centro di Rovereto si conserva la porzione rimanente della singolare raccolta di incisioni riunita con appassionato interesse da Ambrogio e Antonio Rosmini tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi del secolo seguente. Nonostante le dimensioni malauguratamente assai ridotte in cui ci è pervenuta, essa resta tuttavia sufficiente a dar misura di ciò che fu senz'altro uno degli esempi più notevoli di collezionismo di stampe nel Triveneto in quel delicato trapasso di gusto dagli enciclopedismi neoclassici alla cultura figurativa di pieno Ottocento. E un esame di questo autentico 'museo cartaceo' acquista ancor più significato dalla peculiare congiuntura offerta dalla documentazione superstite, in grado di fornirci ora elementi, se non sulla completa entità della raccolta, quantomeno sul suo inizio e sugli 'intenti' a cui essa era originariamente mirata.

Questa premessa, che è già per certi versi una conclusione, potrebbe costituire in estrema sintesi l'esito del progetto di ricerca volto allo

studio e alla catalogazione delle circa 1700 stampe di Casa Rosmini che, promosso dalla Accademia Roveretana degli Agiati in collaborazione e col sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto, vede ora il suo compimento.

## IL PROGETTO

Le importanti acquisizioni sulla storia delle collezioni di stampe e di libri di Ambrogio Rosmini (1741-1818), con cui si era aperto questo percorso di indagini nel volume promosso nel 1997 dalla Accademia degli Agiati <sup>(1)</sup>, avevano già evidenziato, pur con le ancora innegabili lacune delle nostre conoscenze, la figura di un intellettuale dalla curiosità enciclopedica – che spaziava dalla filosofia alla fisica, dalla pittura all'architettura – e la precipua funzione documentaria con cui egli riunì il nucleo fondante della raccolta, intento che si era andato intrecciando con esigenze di 'decoro' e di arredo figurativo, man mano che la collezione assumeva i contorni di un vastissimo archivio di immagini, funzionale ai suoi interessi artistici e di raffinato *connoisseur*. Inaugurate da Stefano Ferrari e mirate da chi scrive allo specifico fenomeno del collezionismo di grafica, quelle ricerche restano ora un inevitabile punto di partenza per ulteriori approfondimenti. Esse avevano evidenziato come a ridosso della giovanile esperienza del viaggio romano fossero soprattutto le stampe, «il risvolto figurativo di quella cultura di cui Ambrogio si andava nutrendo con la parallela passione per i libri, il più naturale filtro attraverso cui guardare, e mediante cui poi conservare memoria, della città papale e delle ricchezze d'arte in essa contenute» <sup>(2)</sup>. Quanto all'uso eminentemente strumentale e documentario di quel primo gruppo di incisioni, si era del resto messo in luce come esso non fosse sfuggito già alla biografia redatta nel 1823 da Giuseppe de' Telani dove, forse forzando sul suo carattere 'suppletivo', si fornivano dei dati importanti e certo «di prima mano» sulla portata effettiva che la collezione avrebbe raggiunto al suo apice, riferendo che «prima di partire e lasciare la sua Roma [Ambrogio] volle in parte riparare alla privazione dei pezzi sublimi di arte, in cui sarebbesi ritrovato vivendo in patria, e lo fece col provvedersi di una copiosa raccolta di libri di belle arti, riguardanti specialmente le cose di Roma, e di un'altra di stampe, che andò poi arricchendo e completando, e che forma ora una collezione

---

<sup>(1)</sup> Cfr. FERRARI, MARINI, 1997.

<sup>(2)</sup> MARINI, 1997, p. 76.

così vasta, da potersi quasi credere superiore alle forze di semplice privata persona; ché il numero delle stampe supera le ventimila»<sup>(3)</sup>.

Per quanto si sa, le vicende mal documentate delle successive migrazioni e dispersioni di quei materiali portarono la consistenza della raccolta roveretana da quel cospicuo numero di circa 20.000 fogli a meno di un decimo, e se all'inizio del lavoro di ricerca in quest'ambito si era trattato di ricostruire, soprattutto per via indiziaria, la nascita e la formazione della collezione secondo il gusto di un intellettuale settecentesco di educazione classicista, con la campagna di catalogazione che è seguita a quelle prime indagini si è inteso dar conto delle attuali 'presenze' nella raccolta, inquadrando nell'ambito più vasto, benché ancora ai suoi esordi, degli studi sul collezionismo di stampe in Italia in epoca neoclassica.

Di concerto col Servizio (ora Soprintendenza) per i beni storico-artistici – che aveva già fatto oggetto di catalogazione e tutela questi materiali nel corso degli anni Ottanta – e con quello per i beni librari e archivistici della Provincia, cui è stata trasferita nel frattempo la pertinenza, questo progetto si inseriva in un processo più articolato, teso ad assicurare la salvaguardia, la manutenzione e la valorizzazione di materiali che si intende oggi offrire alla più ampia conoscenza di un pubblico allargato, in virtù di una sua agevolata consultabilità.

Così come, storicamente, all'inizio dell'era moderna la produzione seriale di immagini aveva aperto ad un pubblico infinitamente più vasto l'accesso a un patrimonio figurativo in precedenza esclusivamente connotato dalla sua unicità e irriproducibilità, facendone il mezzo più diffuso di comunicazione visiva, così oggi questi materiali ben si prestano ad allargare orizzonti di conoscenza e d'uso grazie all'adozione di sistemi informatizzati.

Definito nel 1999, l'accordo di collaborazione tra l'Accademia Roveretana degli Agiati e la Fondazione si è quindi proposto l'ordinamento dell'archivio e la catalogazione della collezione di stampe antiche conservate presso Casa Rosmini, studiandone le circa 1700 opere – rappresentative della produzione incisoria europea di quattro secoli, dal Cinque all'Ottocento – sotto il profilo più propriamente storico-artistico, ma anche in relazione alle valenze sociali, culturali, di gusto e di mercato che la diffusione delle immagini moltiplicate dai procedimenti calcografici ha progressivamente promosso e alimentato, evidenziando le numerose potenziali utilizzazioni di questo autentico 'archivio iconografico'. La catalogazione, e l'archiviazione dei risultati di questa,

---

(3) TELANI, 1823, pp. 21-22.

mediante un programma informatico e secondo le più adatte metodologie catalografiche – di cui riferisce con maggiore dettaglio e pertinenza Silvana Giordani più oltre in questo stesso volume – è infatti mirata alla ottimizzazione della gestione e della fruizione della raccolta nell’ambito del Sistema Informativo del Patrimonio Culturale Trentino, adottato dalla Provincia Autonoma di Trento per tutti i beni culturali del proprio territorio. Le stesse specifiche caratteristiche di raccolta ‘storicizzata’ – riunita con finalità di studio e documentazione ma allargatasi progressivamente ad intenti decorativi e didattici, e in qualche modo riconoscibile come l’esito diretto di un preciso gusto artistico in un’epoca ben individuata – facevano sì che la collezione roveretana si prestasse poi naturalmente, nella sua ‘compiutezza’, a documentare generi, forme, tematiche e modalità espressive largamente rappresentative di tutta la storia dell’incisione. Ecco allora che la sua catalogazione sistematica risulta particolarmente adatta alla costituzione di una ‘banca dati iconografica’ – in singolare sintonia con gli intenti prevalenti dello stesso collezionista settecentesco, come si vedrà più oltre – aperta ad usi molteplici da parte di una utenza differenziata, potenzialmente interessata alla storia dell’espressione grafica attraverso le stampe così come a diversi aspetti di carattere iconografico o di documentazione figurativa del patrimonio artistico. La facilità di consultazione viene potenziata dalla possibilità di ricerche mediante richieste singole e incrociate al sistema, che solo un catalogo automatizzato può garantire. Al suo completamento, questo lavoro si offre inoltre come ideale presupposto a ulteriori forme di utilizzo, con potenzialità di occasioni didattiche, editoriali o espositive.

Risulta quindi evidente da questa sommaria descrizione del progetto quale sensibile vantaggio possa derivare dalla sua realizzazione per un sostanziale progresso delle nostre conoscenze relative alla definizione, allo studio e alla valorizzazione di quel patrimonio di stampe specifico oggetto della catalogazione. Ma è importante cogliere allo stesso tempo la possibilità che questa banca dati si ponga ora come riferimento di metodo in un territorio di indagine ancora passibile di molti approfondimenti.

#### CONOSCENZA E USO DELLA PRODUZIONE GRAFICA

In un contesto più generale, la varietà e la difformità di funzioni che caratterizzano il patrimonio delle stampe, la loro specifica natura di ‘multipli’, i percorsi di una loro agevole e imprevedibile diffusione,

uniti spesso alle difficoltà di individuare luoghi definiti destinati alla loro raccolta e conservazione, sono tutti fattori che concorrono a giustificare la vasta entità numerica degli esemplari superstiti e insieme la frammentazione dei luoghi possibili in cui reperirli. Il collezionismo antico e moderno, le donazioni e le ragioni del mercato, sempre attivo e fiorente in questo settore, hanno contribuito alla dispersione di questo patrimonio e alla sua contemporanea concentrazione nelle istituzioni di più diversa natura. Biblioteche e archivi, piuttosto che musei e raccolte dalle più varie funzioni, enti e istituti pubblici e privati detengono infatti e dispongono di porzioni cospicue di questo patrimonio superstite, indagato e conosciuto per lo più solo in maniera episodica e frammentaria.

L'opportunità di ricostruire queste vicende e l'evoluzione unitaria di tale disciplina artistica attraverso i suoi centri di produzione, e l'individuare le figure coinvolte in tali processi, come esecutori, come committenti o destinatari, sono quindi gli elementi indispensabili per una conoscenza scientifica di tale patrimonio, in grado di illuminare la vasta gamma di significati e di discipline cui il segno grafico in diversa misura si riferisce. Le indagini nel campo specifico del collezionismo di stampe sono inspiegabilmente in ritardo nel nostro Paese, se confrontate invece col crescente interesse per queste tematiche che si riscontra soprattutto nel mondo anglosassone e che tien conto, a fronte dei polisemici significati di cui le stampe sono portatrici e della loro differenziata fruizione, della complessità di un ambito al confine tra discipline diverse come la museologia, il collezionismo, il commercio e il mercato dell'arte.

A ridosso, e come immediato risultato delle iniziali ricerche sulla collezione Rosmini, nel 1998 si era data la felice possibilità di confrontare quei primi risultati con l'analisi di una raccolta di nascita e natura assai diversa, ma pure tra le più importanti e meno note del territorio trentino, il fondo di stampe delle collezioni d'arte vescovili, oggi confluite nel Museo Diocesano Tridentino <sup>(4)</sup>. Quell'occasione segnava di necessità un deciso cambio di registro, spostando l'attenzione dalle dinamiche della costituzione di una raccolta, seguendo possibili predilezioni di gusto del suo principale artefice, all'esame delle effettive attuali 'presenze' in una collezione da tempo compiutamente musealizzata, nell'intento di tracciare mediante di esse una 'mappatura' delle verosimili funzioni e dei significati che ne avevano guidato la storia e la vita.

---

<sup>(4)</sup> Cfr. MARINI, PRIMERANO, 1998.

Come termine di partenza, e sintetizzando i risultati delle ricerche parallele in ambito europeo, ci si trovava già allora a evidenziare i molti modi diversi secondo cui si può «leggere» una collezione di stampe – nella stratificazione delle sue presenze ma anche nelle lacune – come una costruzione intellettuale che riflette gusti e intenti di singole personalità o gli orientamenti estetici di tutta un'epoca non si presta d'altro canto a inquadramenti univoci se non a pena di evidenti generalizzazioni, che rischiano di banalizzarne ogni possibile interpretazione a meno di poter fissare dei criteri di valutazione oggettivi. Proprio sul terreno dei potenziali compiti e significati attribuiti alle stampe, all'uso e al 'consumo' di questo tipo di immagini in epoche e contesti diversi, si giocano dunque le ipotesi di lettura dell'intero fenomeno che qui ci interessa. Se gli interrogativi da porsi sono quindi innanzitutto in direzione di queste motivazioni, uno dei rari punti di orientamento che le indagini recenti hanno evidenziato in questo territorio critico è il prevalente valore di documentazione figurativa secondo cui questi materiali furono raccolti nelle collezioni italiane fino al pieno Settecento, indipendentemente dai loro espliciti valori formali, in altri termini come 'immagini di altre immagini' piuttosto che come opere d'arte in sé stesse»<sup>(5)</sup>.

La questione relativa alla funzione della raccolta, di per sé ancora aperta, consiglia quindi in questa sede di muoversi su un doppio binario, tenendo saldi da un lato gli elementi che ci illuminano sulle scelte originarie e sull'approccio collezionistico dei Rosmini e valutando di riflesso, dall'altro, il rapporto tra quei fattori e ciò che è oggi realmente conservato nel palazzo avito, per individuarne filoni tematici, iconografici e funzionali.

#### LA FORMAZIONE DELLA RACCOLTA

Innanzitutto sarà opportuno ripercorrere sinteticamente i punti nodali di quelle ricerche analitiche che possano permettere di confrontare e mettere a fuoco, attorno a un singolo episodio così esemplare, diverse serie di informazioni eloquenti sul significato attribuibile ad un fenomeno collezionistico di tale portata. Su questo versante si è già avuta occasione di notare che «se il senso di una collezione risiede in gran parte nell'uso che ne viene fatto, allo stesso tempo ogni raccolta ha sempre più utilizzazioni potenziali di quelle che le singole genera-

---

<sup>(5)</sup> MARINI, PRIMERANO, 1998, p. 23.

zioni effettivamente ne fanno nelle varie epoche. Tale gradazione di approcci diversi al modo di organizzare una collezione di stampe si era fatta d'altronde evidente in Italia già sul finire del Cinquecento, quando questa consuetudine sembra assumere ormai i caratteri della prassi consolidata» (6), una volta riconosciuto alle opere grafiche lo *status* di manufatti artistici collezionabili a pieno diritto. Nei successivi due secoli si assiste alla nascita di raccolte dedicate espressamente a disegni e stampe, che inizieranno ad essere organizzate secondo criteri 'da conoscitore', privilegiandone cioè il significato come occasione di stimolo alla discussione erudita all'interno di un circuito di letterati e 'dilettanti' (7). Intese il più delle volte come l'equivalente visivo delle biblioteche, queste collezioni spesso ereditano dal rapporto col mondo del libro molte delle valenze metaforiche che le elevano al di sopra della sfera dell'utile, facendone di volta in volta il luogo destinato a proteggere e preservare immagini, insieme scrigno-reliquiario, tempio e galleria di una cultura figurativa che permea di sé innumerevoli aspetti del vissuto. Non di rado tali 'imprese intellettuali' avevano aspirazioni enciclopediche, ma quasi sempre il tipo di 'scambio sociale' che ebbe luogo attorno ad esse era legato alle modalità della loro esposizione e del loro ordinamento.

All'epoca di Ambrogio Rosmini corrispose la fase matura di quel felice momento in cui il mondo dei grandi conoscitori e collezionisti mostrava un'attenzione ai disegni e alle stampe del tutto nuova, rivelando delle modalità sorprendentemente uniformi in tutta Europa. Nel momento di massima espansione del mercato calcografico e nel pieno del dibattito circa la 'stampa classica', le scelte di Rosmini ripercorrono i modelli considerati normativi dalla cultura del suo tempo e molte delle presenze riscontrabili nella sua raccolta coincidono con i capolavori grafici lodati da una prolifica letteratura critica sull'argomento, sia per quanto riguarda le stampe antiche che per numerosi esempi della migliore produzione incisoria contemporanea (8). Pur con sostanziali diversità di fondo, le modalità di 'assemblaggio' di questi materiali tendono infatti a ricalcare quelle delle principali raccolte private coeve, dove si riscontra un prevalente interesse a riunire opere che possano documentare testimonianze dell'intero percorso evolutivo dell'arte incisoria e delle tecniche con cui questa si esplica, senza una precisa di-

---

(6) *Ibidem.*

(7) Cfr. CH. BAKER, C. ELAM e G. WARWICK, 2003.

(8) MARINI, 1997, pp. 92-93.

scriminante critica e di valutazione estetica e, ancor prima, senza porre come criterio condizionante gli aspetti qualitativi e conservativi dei materiali. E, soprattutto, questo avveniva secondo un approccio che tendeva a non differenziare le incisioni di riproduzione dalla produzione dei *peintre-graveurs* (ossia gli artisti che si espressero direttamente nelle tecniche della stampa) valutazione che, pur nella sua genericità, è estensibile a gran parte del fenomeno collezionistico in ambito italiano nel tardo Settecento.

La maggioranza delle raccolte di stampe riunite in questi decenni è segnata da un intento storico-sistematico, mirato a rappresentare nel modo più completo l'evolversi delle arti grafiche attraverso le diverse scuole nazionali d'incisione. Ciò vale in misura evidente nei casi esemplari di tale fenomeno, espressi da alcuni aristocratici *connoisseurs* le cui collezioni divennero poi fondanti del patrimonio grafico di molte odierne pubbliche istituzioni. Organicità, aspirazione alla completezza e alla rappresentatività quanto più 'universale' delle diverse applicazioni dell'incisione, attenzione alle tecniche ma soprattutto alla documentazione esaustiva delle diverse scuole figurative e della produzione dei principali artisti, sono gli elementi comuni che sembrano farsi sempre più evidenti in questo contesto a partire dalla seconda metà del XVIII secolo. I primi sintomi di tale processo si possono avvertire ad esempio nell'attenzione del conte bergamasco Giacomo Carrara (1714-1796) per la grafica, soprattutto quella veneziana a lui contemporanea, o nel gusto collezionistico di Giacomo Durazzo (1717-1794), ambasciatore imperiale a Venezia dal 1764, che riunì oltre trentamila stampe poi cedute al duca Alberto di Sassonia e divenute poi nucleo fondante della raccolta Albertina di Vienna<sup>(9)</sup>. Ma questi criteri avevano già guidato altri importanti nuclei di stampe, come quelli assemblati dall'erudito Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), bibliotecario della famiglia Corsini, amico personale di incisori come Vasi e Piranesi e curatore della collezione grafica del cardinal Neri Corsini, oggi in gran parte presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma. Così, per tutto il secolo e l'inizio del successivo, questo approccio latamente 'enciclopedico' guiderà tutte le principali raccolte, da quella del nobile trentino Carlo Giuseppe Firmian (1718-1782), assemblata principalmente durante il suo soggiorno a Milano come ministro plenipotenziario dell'imperatrice Maria Teresa, con oltre ventimila incisioni riunite in 231 volumi e oggi

---

<sup>(9)</sup> Sulle raccolte grafiche del conte Carrara si veda R. PACCANELLI, M.G. RECANA-TI, F. ROSSI, 1999; su Giacomo Durazzo collezionista si rimanda a KOSCHATZKY, 1976.



per lo più conservate al museo napoletano di Capodimonte <sup>(10)</sup>, a quella del marchese Luigi Malaspina di Sannazaro (1754-1835) a Pavia, il cui ordinamento definito e ‘concluso’ venne esplicitato nel catalogo a stampa in cinque volumi pubblicato nel 1824 <sup>(11)</sup>. Nel Veneto, nello stesso periodo, si pubblicavano i cataloghi descrittivi delle raccolte di Luigi Gaudio e del marchese Federico Manfredini a Padova, mentre quella dei conti Giuseppe e Antonio Remondini a Bassano del Grappa valeva invece prevalentemente come controparte ‘erudita’ e storicizzata dell’interesse più vasto dedicato all’incisione contemporanea nella attività della loro celebre stamperia in riva al Brenta.

La pratica di collezionare stampe diviene, così, dapprima un torrente con esili affluenti, poi nel corso del secolo e ancor più in epoca neoclassica si trasformerà gradualmente, come si è detto, in un fiume che trascina inesorabilmente una parte sempre maggiore della produzione e del mercato verso un uso didattico e ‘da studio’. L’onda di piena si nota in corrispondenza delle nuove applicazioni che la nascente storiografia artistica schiudeva alla produzione incisoria, ad iniziare dalle ricerche in cui l’abate Luigi Lanzi avrebbe presto esplicitamente evidenziato il ruolo di supporto e di educazione visiva nella formazione e nella pratica del conoscitore d’arte <sup>(12)</sup>. Nello stesso giro d’anni Francesco Milizia, nella voce *Incisione* del suo *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, insisteva sulle inedite prospettive che l’uso delle stampe offriva sul fronte più largamente divulgativo ad un pubblico in continua espansione, e sottolineava le potenzialità ‘rivoluzionarie’ di un *medium* attraverso cui «si rende palese e comune a tutti quello ch’è d’un solo, ed è rinchiuso e spesso invisibile, o inaccessibile. Senza prendersi la pena di viaggiare, si può colle stampe godere in un gabinetto quanto si è fatto di più bello, ed è disperso per tutto il mondo. Da una collezione ben ordinata di stampe s’apprende a conoscere lo stile di ciascun Maestro, e tutto il suo andamento progressivo. Si paragonano altresì i differenti stili de’ differenti Maestri, e si valutano meglio che per i loro originali già degradati» <sup>(13)</sup>.

E tale tendenza si manifestava peraltro in singolare coincidenza con fenomeni di gusto che vedevano nelle immagini moltiplicate dalle stampe

---

<sup>(10)</sup> Per la raccolta del conte Firmian si veda MUZZI, 1984 e MUZZI 1996.

<sup>(11)</sup> Cfr. MALASPINA DI SANNAZARO, 1824; sui suoi gusti di collezionista si veda ora LOMARTIRE, 2000.

<sup>(12)</sup> Su questi argomenti, e l’uso delle stampe nella nascente storiografia artistica, restano fondamentali le ricerche di SPALLETTI, 1979 e MAZZOCCA, 1981.

<sup>(13)</sup> Cfr. MILIZIA 1797, p. 7.

le più facili occasioni di travaso di quei modelli colti e ormai considerati ‘classici’ nelle applicazioni più largamente diffuse della decorazione e dell’arredo. In pochi decenni, quindi, «cette Passion d’Estampes» – come l’attento storiografo francese Florent le Comte (1655-1712?) già aveva rilevato al chiudersi del secolo precedente, nel 1699 – era divenuta senza dubbio «une des principales marques des beaux esprits»<sup>(14)</sup>, e un segno di distinzione di ogni colto *amateur*. Sotto questo profilo la collezione di stampe assumeva il ruolo di una sorta di antesignano ‘archivio fotografico’ del dilettante conoscitore, indispensabile per acquisire un’ampia conoscenza delle ‘arti del disegno’, connotandosi né più né meno come ciò che oggi chiameremmo una ‘reference library’ visuale.

Quest’ultima valenza, in particolare, va sottolineata per mettere a fuoco le originarie motivazioni di tali fenomeni, sviluppatasi prima che la diffusa musealizzazione di queste tipologie di materiali ci portasse a vedervi sostanzialmente delle mere ‘immagini’, separate da ogni eventuale accessoria ‘funzione’, obliterandone così drasticamente la più intima *raison d’être*, e per aiutarci a smontare il percorso intellettuale che ha portato ad isolarne indebitamente le componenti estetiche da quelle di uso, di mercato e di ‘consumo’. È ancora Luigi Lanzi, in apertura della sua *Storia pittorica della Italia* (1795), a delineare nella maniera più efficace le componenti sociali di quel panorama di febbrile fervore di cui era divenuto oggetto il mondo delle incisioni, «salite in questi ultimi anni al più grande onore. Il numero de’ lor dilettanti è cresciuto oltre modo; ne sorgon nuovi gabinetti in ogni luogo; si aggravano a dismisura i lor prezzi; si moltiplicano i libri che ne discorrono; ed è gran parte della civile cultura sapere i nomi, discernere il taglio, individuare le opere più belle di ogni incisore»<sup>(15)</sup>.

In sostanza è proprio questo aspetto a fare della storia dell’incisione un campo dai confini così incerti e al contempo tanto affascinanti, perché le stampe – forma d’arte in cui si fondono più che in ogni altra l’espressione artistica e le valenze commerciali – hanno così spesso partecipato di aspetti anche divergenti della cultura e della società. L’incisione tende infatti ad essere collegata ‘orizzontalmente’ alle forme d’arte ‘popolare’ o funzionale – con ricadute sugli aspetti politici, religiosi, di comunicazione sociale o di propaganda, o semplicemente di «gusto» – piuttosto che a dissociarsi ‘verticalmente’ da tali forme come è avvenuto

<sup>(14)</sup> LE COMTE, 1702, p. 133.

<sup>(15)</sup> Cfr. LANZI, 1795, p. 75.

to in genere per la pittura. Il confronto tra il ruolo sociale delle stampe e quello dei dipinti, tema avvincente ma che esula dal presente contesto, rivelerebbe peraltro molte istruttive incongruenze evidenti nelle dinamiche di consumo e collezionismo di grafica. Dalle prime rozze xilografie devozionali alle sofisticate cromolitografie dell'Ottocento, certe stampe sono sempre state reperibili sufficientemente a buon mercato da poter essere disponibili per un vastissimo pubblico. Ma le incisioni furono anche raccolte e ordinate dagli strati più elitari della società dapprima per il loro valore di documentazione visiva nell'ambito di collezioni enciclopediche e quindi, gradualmente, per le loro intrinseche qualità formali. Un fenomeno interessante rivela che in ogni epoca il culto ossessivo dei conoscitori verso le qualità 'autografe' delle stampe crebbe proprio in corrispondenza della maggior diffusione delle incisioni 'di consumo': quando, ad esempio, la produzione di stampe di riproduzione raggiunse il suo culmine di perfezione tecnica tra Sette ed Ottocento o quando, più tardi, le tecnologie dell'incisione su acciaio e la cromolitografia invasero il mercato con immagini a bassissimo costo. In altre parole: man mano che certe tipologie di stampe diventavano più comuni, altre erano sempre più valutate per le loro caratteristiche di unicità, alla stregua dei dipinti <sup>(16)</sup>.

Questa lunga premessa si proponeva quindi d'inquadrare la collezione Rosmini nel contesto di un'epoca in cui una produzione sempre più articolata tendeva a trasformare le stampe in prodotto di massa, a cui si chiedeva di soddisfare il crescente 'bisogno di immagini' di una società in evoluzione, con un percorso che fa pure della raccolta rovetana un interessante campo di osservazione di fenomeni non solo estetici o collezionistici. Si tratta, come si è detto, di una raccolta largamente penalizzata dalle dispersioni e dalla fragilità dei materiali, e tuttavia assai interessante per i documenti conservatici, che ne riescono a testimoniare in gran parte i criteri di formazione e le modalità secondo cui, da iniziali intenti di documentazione figurativa essa venne trasformata ai primi dell'Ottocento in strumento esornativo e di arredo, in linea con un processo più generale comune al gusto dell'epoca.

#### GLI ACQUISTI DI AMBROGIO ROSMINI

Riprendere gli elementi documentari superstiti e ripercorrere le tappe della nascita della raccolta permette di indagarne senza forzature le

---

<sup>(16)</sup> Su questi temi cfr. anche HULTS, 1996, p. 11.

caratteristiche peculiari, e di evidenziare il carattere sostanzialmente asistemático che la guida agli inizi, così come le analogie e le divergenze rispetto alle consuetudini collezionistiche del suo tempo. Essa sembra riflettere infatti un atteggiamento e delle aspirazioni diverse da quelle dei conoscitori menzionati più sopra, rivelando piuttosto l'approccio di un colto dilettante che individua in un simile 'archivio di immagini' insieme uno strumento di lavoro e una occasione di piacevole e nobile ricreazione. Questa categoria – del resto piuttosto nutrita nell'ambito di una 'utenza' composta da *amateurs* interessati all'arte e all'architettura, per cui le stampe fornivano soprattutto facili informazioni sui modelli classici o sui nuovi sviluppi della pittura e dell'architettura – era già stata magistralmente messa a fuoco da Florent le Comte. In un'ideale suddivisione del mercato e del fenomeno collezionistico relativo alle stampe, egli aveva posto infatti, a metà strada tra «le grand Curieux» con possibilità di acquistare qualunque cosa, per quanto rara, e «ceux qui n'aient besoin des Estampes que pour embellir des appartemens», appunto «ceux qui se ménagent, parmi lesquels on en trouve qui professant les Arts, & qui en ont une parfaite connaissance; ces personnes aspirent volontiers à se faire un amas des plus belles Estampes; mais ils se mettent peu en peine de l'impression du burin sans alteration, afin de pouvoir prendre d'après ce qui leur est nécessaire»<sup>(17)</sup>. E proprio tale scarsa attenzione al singolo foglio e al culto dell'unicità del 'bell'esemplare' veniva esplicitamente così inquadrata da Telani tra le caratteristiche della raccolta di Ambrogio Rosmini: «Egli, sebbene fosse molto conoscitore anche della storia della incisione, e sebbene amasse di possedere le stampe, nelle quali si vede quest'arte alla sua perfezione recata; tuttavia non fu mai grandissimo ricercatore né della loro rarità, né di tutti gli accidenti, che ai curiosi raccoglitori tornano di gran momento, e che costituiscono quasi il prezzo delle stampe nel commercio; e né pure, se noi vogliam dire, fu il suo principale intento di possedere le migliori prove di quest'arte»<sup>(18)</sup>. In generale, la funzione prevalentemente 'strumentale' della raccolta era insomma stata colta da Telani con inusuale chiarezza, focalizzando lucidamente l'approccio collezionistico del suo artefice, come altrove si è evidenziato, in termini assolutamente esemplari: «Egli cercava nelle stampe, piuttosto che l'incisione, la pittura, e gli bastava talora che la stampa gli richiamasse alla

---

<sup>(17)</sup> LE COMTE, 1702, p. 135, citato in CLAYTON, 1992, interessante contributo sul collezionismo di grafica a Roma nel primo Settecento.

<sup>(18)</sup> TELANI, 1823, p. 22.

mente il veduto originale, o anche solo gli risvegliasse qualche pittorico pensiero. Voleva per ciò stampe da studio, più che da galleria»<sup>(19)</sup>.

All'evidenza, quindi, le stampe, e principalmente quelle che le carte d'archivio di Casa Rosmini ci confermano acquisite durante il suo fondamentale soggiorno romano, rappresentano per Ambrogio soprattutto la documentazione visiva dell'esperienza – insieme esistenziale e figurativa – fondante nella sua formazione artistica. Nel settembre 1761, giovane curioso quanto verosimilmente squattrinato, mentre si aggirava incantato per la città eterna «sempre occupato a considerare e a studiare gli infiniti perfetti modelli di pittura, scultura e architettura, di cui Roma è ripiena, [e] passava talora le intiere giornate a contemplare ora le Logge e le camere del Vaticano [...] ora la Cappella Sistina»<sup>(20)</sup>, Ambrogio affidava succintamente alle annotazioni del suo *Diario e note delle Spese* la prima esplicita documentazione di un acquisto diretto di stampe, appunto con la «compera delle Loggie Vaticane di Raffaello, alla Calcografia Camerale» per 4 scudi e 10 baiocchi<sup>(21)</sup>. A questo seguiranno le note di altri acquisti – per lo più non precisati, ma tra cui spicca quello della celebre pianta di Roma di Giovan Battista Nolli, del 1748 (ottobre 1762) – fino ad arrivare alla spesa più ingente, a ridosso del suo viaggio di rientro in Trentino, nell'aprile 1763, per la «compra della Galleria Farnesiana di Carlo Cesio, e d'altri rami»<sup>(22)</sup> presso la Calcografia papale. Inevitabile sorge quindi il parallelo tra le tappe imprescindibili della visita alla città eterna di un giovane in viaggio di formazione e queste celebri serie di stampe, che regolarmente le ripercorrono, per certi versi alla stregua di raffinati souvenirs destinati a documentare i capolavori dell'antichità e dell'arte del Rinascimento più consoni ai dettami classicistici che avevano improntato l'educazione di Rosmini.

Ma l'esperienza del colto viaggiatore di un *Tour* tra Roma e Napoli nei primi anni Sessanta del Settecento non è l'unica chiave di lettura per interpretare le motivazioni di tali acquisti, intrecciandovisi pure un sincretismo di classicità e modernità che lo spingerà a riunire un grande 'magazzino-archivio' di immagini più o meno preziose, funzionali sia sul fronte del diretto impegno artistico che su quello del loro uso 'decorativo'. Un ulteriore elemento di indagine di tale atteggiamento è

---

<sup>(19)</sup> TELANI, 1823, p. 23.

<sup>(20)</sup> TELANI, 1823, pp. 18-19.

<sup>(21)</sup> *Diario e nota delle Spese sostenute da Ambrogio R a Urbino-Roma-Napoli 1759-1763*, in ACRR (Archivio di casa Rosmini, Rovereto), *Ambrogio Rosmini-Serbati*, 5.2, p. 49.

<sup>(22)</sup> *Ibidem*, p. 71.

rappresentato dal catalogo di vendita della Calcografia Romana, quell'*Indice delle Stampe Intagliate in Rame a bulino e in acqua forte...*, del 1754, ancor oggi presente in biblioteca a Rovereto in un esemplare legato assieme alla successiva edizione, del 1773, e che porta la nota di possesso di Ambrogio e la data 1761<sup>(23)</sup>. Come si è visto, offrendo «la possibilità, benché parziale, di riscontrare su questo esemplare annotato gli acquisti effettuati direttamente presso la Calcografia, con alcuni dei fogli ancora presenti in collezione – ad iniziare dalle Stanze di Raffaello incise da Filippo Thomassin (1562-1622) o dalle Logge Vaticane incise da Pietro Aquila e Cesare Fantetti verso il 1674 ‘in 55 mezzi fogli imperiali per traverso’<sup>(24)</sup> – [esso] apre su interessanti percorsi di ricerca»<sup>(25)</sup> anche in merito al ruolo condizionante assunto nel mercato incisorio dalla produzione della Stamperia Camerale, erede dal secondo quarto del secolo dell’immenso patrimonio di matrici calcografiche delle migliori botteghe romane dei due secoli precedenti, riunite nella calcografia della famiglia De’ Rossi.

Gli studi recenti di Anna Grelle hanno ampiamente evidenziato il significato dell'*Indice* della Stamperia De Rossi come «termometro della cultura grafica del Sei-Settecento romano»<sup>(26)</sup>, indagando l’articolazione tematica, la documentazione, le molteplicità espressive presenti così come le vicende correlate sia alla formazione che alla seguente perdita di fisionomia di una così importante raccolta di matrici. Essa è ben rappresentativa della produzione calcografica dominante nel panorama romano all’epoca del soggiorno di Ambrogio Rosmini, che muoveva ancora nel solco profondo del classicismo tardo-barocco espresso dalla pittura di Carlo Maratta (1625-1713) e delle sue nitide trasposizioni grafiche, operate dai fiamminghi Arnold van Westerhout (1651-1725) e Robert van Audenaerd (1663-1743) e dallo svizzero Jakob Frey (1681-1753).

Così, se è lecito supporre che le stampe contrassegnate nella copia dell'*Indice* del 1754 corrispondano ad acquisti effettuati da Ambrogio già nel 1761, «se ne evince un preciso filone di gusto, improntato a un classicismo di matrice emiliana che, in anticipo sulla sua esperienza romana, costituisce il bagaglio di referenti figurativi con cui Rosmini arriva nella città eterna [...]. È interessante quindi rilevare come la sua attenzione si concentri ed insista, nei primi acquisti di stampe romane, su traduzioni da Annibale Carracci – come la *Samaritana al pozzo*, inci-

<sup>(23)</sup> Cfr. FERRARI, MARINI, 1997, p. 70.

<sup>(24)</sup> *Indice delle Stampe ...*, p. 41.

<sup>(25)</sup> MARINI, 1997, p. 77.

<sup>(26)</sup> GRELLE IUSCO, 1996, p. 13.

sa da Carlo Maratta, la *S. Margherita* dalla chiesa romana di S. Caterina dei Funari, la *Sacra Famiglia con S. Giovannino* già in collezione Peretti Montalto, e i *Santi Pietro e Paolo* – da Guido Reni, con un *S. Francesco in meditazione* ed una *Vergine che adora il Bambino*, e da Lanfranco, con una *Vergine annunciata*, cui si affiancano altre incisioni da Barocci e Ciro Ferri. Ulteriore aspetto da evidenziare è l'attenzione di Ambrogio al dato tecnico, con la quasi totalità delle stampe acquistate realizzate dall'olandese Cornelis Bloemaert (1603-1684c.), il bulinista di riproduzione per eccellenza secondo la definizione del Baldinucci, e l'incisore che tra quelli attivi a Roma nel secondo Seicento, meglio riesce a identificarsi col modello pittorico di cui vuole rendere a stampa la brillantezza del colore»<sup>(27)</sup>.

In tale affascinante accumulo d'immagini, insieme enciclopedico e personalissimo, che raccoglie testimonianze figurative di quattro secoli, dal primo Cinquecento al primo Ottocento, si evidenzia quindi, come un dato eclatante, la preferenza accordata all'arte romano-bolognese, secondo un filone di gusto che ne farà la base per la pratica accademica fino al primo Ottocento. Anziché privilegiare ricercati florilegi da *cabinet d'amateur* le scelte collezionistiche di Rosmini documentano inamancabilmente opere e artisti in massima parte coerenti con questa cultura: Raffaello, Correggio, Annibale Carracci, Domenichino, Lanfranco, Reni, Cantarini, Pietro da Cortona, Ciro Ferri, Carlo Maratta. E in questo il catalogo della Stamperia Camerale, espressione diretta di quella cultura figurativa, fungeva insieme da facile guida e comodo pronuario. Esso era in grado peraltro di offrire anche importanti esempi di stampe più antiche, con fogli tra i più celebri del Cinquecento, che puntualmente si riscontrano tra quelli ancora oggi presenti in collezione, come il famoso *Giudizio di Paride* inciso da Marcantonio Raimondi da un soggetto di Raffaello, o il *Giudizio Universale* di Michelangelo nella fortunatissima traduzione del mantovano Giorgio Ghisi, o ancora, di Michelangelo, il prospetto della *Tomba di Giulio II in S. Pietro in Vincoli*, incisa Antonio Salamanca nel 1554.

Da qui si fa evidente come i piani, continuamente sovrapposti e interagenti, dell'attenzione alla scultura e all'architettura si confondono negli interessi di Ambrogio con la cultura archeologico-antiquariale sempre più in voga nel secondo Settecento, col 'culto' per la statuaria classica e per i monumenti antichi, ma anche per i grandi cicli decorativi del pieno barocco romano. Oltre alle stampe della Galleria Farnese, annotate tra gli acquisti romani, si riconoscono tra i fogli oggi a Casa

---

(27) MARINI, 1997, pp. 77-78.

Rosmini le tavole della *Galleria dipinta nel Palazzo del Principe Panfilio da Pietro Berrettini*, intagliata verso il 1661 da Carlo Cesio, o quelle dagli affreschi cortoneschi di Palazzo Barberini, tutte ascrivibili a un interesse di artista e architetto dilettante che comprendeva vedute, monumenti e giardini, palazzi pubblici e privati, ma anche decorazione di interni e modelli di ornato. Così il filone dei *Mirabilia Urbis* cinquecenteschi travasava il suo precoce gusto rovinistico nella Roma moderna, descritta negli aspetti più trionfali e seducenti da Giovambattista Falda (1643-1678) e poi da Giuseppe Vasi (1710-1782). Il più consapevole approccio al contesto urbano che si evince da questa produzione era però un'ideale integrazione a quel versante relativo alla Roma antica, incessantemente rinnovato e ampliato nelle numerose raccolte affidate dagli editori De Rossi alle acqueforti di Pietro Santi Bartoli, di cui sono presenti ad esempio a Rovereto le grandi tavole della *Colonna Traiana [...] nuovamente disegnata e intagliata da Pietro Santi Bartoli, [...] compendiata da Gio. Pietro Bollori*, del 1672. Ma se inevitabilmente lo attraggono su questo fronte le *Magnificenze di Roma*, non sembra interessarlo il dibattito sull'eredità del passato che tanto coinvolgeva invece in quegli stessi anni Giovanni Battista Piranesi, né la particolare declinazione rovinistica e visionaria del suo vedutismo topografico. Alla ricerca piranesiana per i modelli dell'architettura antica, Rosmini pare preferire il rinnovamento urbanistico esemplato nelle fontane e nelle piazze seicentesche incise da Falda o i trattati, come la *Regola delli cinque ordini d'architettura* di Jacopo Barozzi da Vignola, una sorta di pronuario che sintetizza e codifica il lessico architettonico classico, certamente acquistata da Ambrogio già nel 1761 <sup>(28)</sup>.

A questo particolare filone di interessi è certamente collegabile la cospicua presenza, nel fondo grafico rosminiano, di stampe appartenenti alla vastissima produzione di modelli ornamentali del parigino Jean Le Pautre (1618-1682), rutilanti repertori di invenzioni decorative barocche di cui la *Calcografia Camerale* offriva in vendita delle stampe prese dalle sue *Prospettive di Alcove, & appartamenti di stanze alla Francese*. Ma ancor più caratterizzante, nella sua commistione di architettura, scenografia e decorazione, è la singolare presenza, come altrove si è già avuto modo di sottolineare, di «una serie di acqueforti di Giuseppe Vasi – riunite in sequenza cronologica a formare un volume – che raffigurano i fastosi apparati effimeri eretti in Roma per i festeggiamenti in

<sup>(28)</sup> ACRR, *Ambrogio Rosmini-Serbati*, 5.2, *Diario e nota...*, p. 46, cfr. MARINI, 1997, p. 83.



occasione della presentazione della China, l'omaggio che i re di Spagna presentavano annualmente al pontefice in forma solenne per il pagamento del censo per il Regno di Napoli. Le cerimonie, coi loro elaborati macchinari pirotecnici a carattere simbolico e allegorico, in cui si fondevano pratica scenografica e festa effimera, dovettero sicuramente costituire un'occasione irrinunciabile per gli interessi architettonici del giovane Rosmini, che infatti annota nel suo *Diario* le spese per aver assistito allo spettacolo nel giugno 1761. Le stampe – che coprono con qualche intervallo l'arco cronologico tra il 1725 e il 1763 – furono probabilmente comprate da Ambrogio sul posto, con la sola eccezione di quelle relative al 1763, ma vennero certamente assemblate una volta tornato a Rovereto inaugurando, ormai lontano da una pratica collezionistica 'sul campo', una diversa attitudine e una nuova metodologia nella raccolta di questi materiali»<sup>(29)</sup>.

Al rientro da Roma, infatti, la sua passione per le stampe non conobbe interruzioni, facendosi semmai più articolata e meditata grazie ad una rete di amici, agenti, corrispondenti. Assieme agli scarni dati forniti dalle annotazioni nel *Diario*, sin qui sommariamente ricordati, altri elementi documentabili dall'archivio di Casa Rosmini aiutano a comprendere i continui sforzi di Ambrogio per mantenersi aggiornato sulle novità calcografiche di suo interesse. Le sue note sui volumi e il suo epistolario non sono avari di indicazioni in questo senso: «nell'edizione del 1773 dell'*Indice delle stampe...* della Calcografia Camerale, che evidentemente si era procurato ben dopo il suo rientro in Trentino, Ambrogio annotava come di particolare interesse i volumi illustrati de *I Palazzi di Roma*, le *Fontane* e il *Nuovo Teatro delle Fabbriche di Roma* di G. B. Falda, assieme agli *Studi di architettura civile* e al *Nuovo Teatro di Palazzi in prospettiva* di Alessandro Specchi»<sup>(30)</sup>. Altro apporto fondamentale alla costante integrazione della raccolta fu fornito dal fitto rapporto di scambi intessuto con molti personaggi trentini presenti a Roma, e con cui fu in stretta corrispondenza. «Nel 1774 il letterato Baldassarre De Martini segnalava a Rosmini la pubblicazione, allora in corso sotto la direzione del bassanese Giovanni Volpato (1735ca.-1803), delle Logge di Raffaello in Vaticano. Nel dicembre di quello stesso anno usciva a Roma il manifesto che invitava gli 'amatori delle belle arti' alla sottoscrizione per la terza parte della raccolta, – con gli ornati dei Pilastri che si andavano realizzando da Volpato 'con la rispettabile appro-

---

<sup>(29)</sup> MARINI, 1997, pp. 83-86.

<sup>(30)</sup> MARINI, 1997, pp. 93-95.

vazione del celebrato Sig. Cavalier Mengs' – avviso che puntualmente si riscontra tra le carte di Ambrogio assieme alle note sul manifesto dell'ottobre 1777, in cui Volpato annunciava la serie delle Stanze di Raffaello. Ancor più esplicito è il tramite di Antonio Longo <sup>(31)</sup> nella ricerca di stampe che potessero arricchire la collezione di Ambrogio e nel fornire notizie sulle novità incisive del panorama romano. Appena giunto nella città papale, nella primavera del 1780, Longo riferiva a Rosmini delle recenti produzioni grafiche dei due celebri incisori veneti attivi a Roma, Giovanni Volpato e Domenico Cunego (1727-1803) «presentemente li migliori incisori d'Italia», impegnato l'uno a terminare la serie delle Stanze vaticane e l'altro quella delle tavole con gli affreschi michelangioleschi della Cappella Sistina» <sup>(32)</sup>.

Ma la raccolta roveretana, come si è potuto mettere a fuoco nelle passate ricerche, riveste un particolare interesse anche per la serie notevole di annunci e cataloghi di editori-calcografi che ancora conserva, alcuni dei quali non prima noti e che hanno fornito nuovi elementi ad una storia più ampia della produzione e del mercato calcografico del tardo Settecento <sup>(33)</sup>. Raccolti e conservati con cura da Rosmini come prezioso strumento di incremento delle sue raccolte, mentre documentano la progressiva diffusione di strumenti pubblicitari più agili ed efficaci in quello scorcio di secolo, essi permettono talvolta di conoscere e datare in modo più preciso alcuni aspetti della produzione incisiva del tempo. Si tratta in gran parte di editori veneziani attivi negli ultimi decenni del secolo come Ludovico Furlanetto, Antonio Zatta, Innocente Alessandri e Pietro Scattaglia, ma vi è pure rappresentata l'attività calcografica romana – a cui evidentemente Rosmini continuava a guardare con occhio attento tramite i suoi contatti sul posto – con cataloghi e annunci di Giovanni Volpato, Robert Strange, Giambattista e Francesco Piranesi.

Questa attenzione sensibile e 'onnivora' per tutte le novità del mercato dà la misura della spiccata 'curiositas' del personaggio, che non trascura gli interessi naturalistici – a cui si potrebbe imputare la quantità di stampe con soggetti di animali che si trovano in collezione, come le serie incise da Adrian Collaert (1560c.-1618) o da Nicolò De Bruin (1570-1635c.) e pubblicate da Claes Visscher nel 1621, ma anche i cavalli di Stradano o i repertori pastorali di Nicholas Berghem – né quelli

---

<sup>(31)</sup> Sulla figura di Antonio Longo si veda quanto scrive Stefano Ferrari in FERRARI, MARINI, 1997, pp. 37-39.

<sup>(32)</sup> MARINI, 1997, pp. 95-97.

<sup>(33)</sup> Per gli interessanti materiali in collezione relativi ad annunci, fogli volanti e cataloghi di editori settecenteschi cfr. MARINI, 1997, pp. 98-107.

scientifici, come l'attenzione per le prime ascensioni aerostatiche, di cui restano esempi in opuscoli illustrati del tipo della *Représentation du Globe Aérestatique qui s'est élevé de dessus l'un des bassins du jardin royal des Thuilleries le 1.er Décembre 1783*. Una molteplicità di interessi, questa, cui sembrano del resto imputabili ulteriori presenze, ad iniziare dal gruppo folto di quasi trecento carte geografiche in belle edizioni di metà Settecento che rappresenta una porzione assai significativa – se non altro numericamente – del nucleo superstite della raccolta, benché non abbia riscontri evidenti sul versante della biblioteca, dove l'esame approfondito condotto da Stefano Ferrari non pare aver enucleato un reale interesse per la letteratura di viaggio. Altre incisioni a carattere topografico sono riunite in uno degli album miscelanei della collezione, recante in copertina un'acquaforte di Stefano della Bella. Questo, ed altri pochi casi di stampe rilegate insieme, restano tuttavia insufficienti a confermare quella prassi di raccogliere le stampe in volumi tematici, sistematicamente organizzati, che le scarse ricerche sinora mosse in tal senso hanno evidenziato come una delle connotazioni tipiche del gusto collezionistico italiano dall'inizio del Settecento <sup>(34)</sup>. Alcuni elementi in tal senso verranno semmai dalla successiva sistemazione della raccolta, ereditata nel frattempo dal nipote Antonio Rosmini, il cui segretario Francesco Paoli pubblicherà nel 1880 un'attenta descrizione del palazzo di famiglia, a conclusione dei lavori di ammodernamento dell'edificio. Al culmine di un *excursus* che percorre, stanza dopo stanza, la nuova sistemazione delle raccolte d'arte, egli farà degli interessanti accenni alla collocazione dei materiali, e in particolare di quelli non esposti, ma comunque oggetto di una metodica suddivisione. Descritte le incisioni principali, esposte sulle pareti del palazzo come una ideale 'galleria' di stampe, egli menziona infatti quelle conservate in raccoglitori «a forbice» in legno scuro, presenti in quasi tutte le stanze, «come pure in ogni stanza avvi una specie di grandi canterali, tutti coperti e ripieni di belle e numerosissime stampe o legate in libri dallo zio Ambrogio, o distribuite in cartoni e cartelle recentemente» <sup>(35)</sup>.

#### L'EVOLVERSI DELLA COLLEZIONE

Nelle mani di Antonio Rosmini la collezione si sarebbe aperta in diverse direzioni. Quello che era sostanzialmente un accumulo di im-

---

<sup>(34)</sup> Cfr. GRIFFITHS, 1994

<sup>(35)</sup> PAOLI, 1880, p. 121.

magini dal forte valore documentario si dispone a nuovi significati, inglobando i materiali più eterogenei: da *summa*, elenco, o una sorta di deposito-archivio figurativo essa verrà trasformata in parte in un piccolo 'museo dell'incisione'. Se non proprio una piena consapevolezza museografica, questo processo rivelava quindi perlomeno una nuova attenzione tematica e per le esigenze dell'arredo e del decoro domestico, in linea con un fenomeno più generale che tende in epoca neoclassica a utilizzare le incisioni per finalità di chiarezza didattica ed educazione visiva, ma pure in rapporto a un più generale gusto per il 'diletto' artistico.

Questo percorso si era aperto con la pubblicazione dell'*Idée générale d'une collection complete d'estampes* del barone von Heinecken (1771), che si presentava come un'autentica guida alla formazione all'allestimento di una collezione e che avrebbe in breve stimolato il rapido fiorire di una specifica trattatistica destinata al pubblico degli amatori di stampe. I *Dizionari* di M. Huber del 1787 e di Basan, del 1789, furono seguiti a distanza di pochi anni dai repertori biografici di incisori redatti da Hubert nel 1800 e da J.W. Füssli nel 1805, fino alla insostituibile trattazione in ventuno volumi de *Le Peintre Graveur* ad opera di Adam Bartsch, che non era ancora interamente pubblicata alla morte di Ambrogio Rosmini, nel 1818. Nei primi decenni dell'Ottocento raggiunte il suo apice la piena valutazione, estetica ed economica, della qualità tecnica dell'incisione di traduzione, con il conseguente progressivo utilizzo delle stampe come elementi decorativi a supporto del gusto neoclassico. Immancabilmente, anche questa tendenza avrà delle importanti ricadute editoriali, con la nascita di una 'letteratura per collezionisti', i cui capisaldi in Italia resteranno, ad esempio, il *Catalogo dei più celebri intagliatori in legno e in rame...con alcune notizie sul modo d'intraprendere una raccolta di stampe*, edito dai fratelli Vallardi a Milano nel 1821, *Il fiore dell'arte dell'intaglio* di A. Marsand (Padova, 1823), e i testi fondamentali di Giuseppe Longhi, *La Calcografia propriamente detta...* (Milano, 1831) e di Giulio Ferrario, *Le classiche stampe, dal cominciamento della calcografia fino al presente...* (Milano, 1835) <sup>(36)</sup>.

Titolare della prima cattedra di incisione all'Accademia di Brera, e indiscusso virtuoso delle tecniche del bulino come si precisano allo scendere del Settecento, Longhi si rivela singolarmente consapevole anche degli aspetti sociali e didattici di questa nuova moda e dell'arte di formare «gallerie di belle stampe siccome ornamento istruttivo dilettevole e prezioso di una civile abitazione» <sup>(37)</sup>. Così egli arrivava a suggerire i

<sup>(36)</sup> Per una trattazione più ampia di questi argomenti, si rimanda a MARINI, 1997, pp. 99-109.

<sup>(37)</sup> Citato in FERRARIO, 1836, p. cXI.

criteri più opportuni di ordinamento delle raccolte, sottolineandone sempre le valenze di utilità e di godimento estetico: «di qual piacere non ci ricolma una raccolta di scelte stampe collocate sotto lucido cristallo [...]? In poche sale io raduno le incisioni di quanto vi ha di più squisito e non mercatabile ne' varj generi di pittura. In breve spazio io godo a bell'agio e prendo sufficiente idea delle più complicate e gigantesche composizioni occupanti ampie tele e vastissime pareti. Posso paragonar fra di loro molte opere di un solo pittore sparse in diverse e lontane contrade, ed iscoprire fin dove la feracità della sua fantasia sepe variare il luogo, le movenze, i gruppi, e dove più o meno, suo malgrado, si riprodusse»<sup>(38)</sup>.

Forte di un'indiscussa autorità che gli deriva dal magistero accademico milanese, l'opera di Longhi segnerà radicalmente il mondo del collezionismo di stampe fino alla metà del nuovo secolo. Gli scarsi elementi in nostro possesso per valutare i reali apporti di Antonio Rosmini alla collezione dello zio pure evidenziano anche nella appartata Rovereto i segni di una stagione culturale assai diversa, e comunque un'attenzione prevalente per gli aspetti iconografici e di classificazione, con una esplicita volontà di ordinamento storiografico perfettamente in linea con i fenomeni più sopra accennati. In una lettera all'amico Paravia, del 1819, in cui richiede che gli venga procurata l'edizione ampliata delle *Notizie storiche degli intagliatori* di G. Gori Gandellini, Antonio accenna anche al progetto del nuovo ordinamento da dare alla raccolta da poco acquisita, sistemazione resa difficile dalla stessa natura eterogenea delle numerose stampe, ritenendolo «lavoro troppo lungo ed intricato, e forse non potrò farlo prima ch'io non arrivi a fabbricarli un bel luogo dove ben distenderle in vista»<sup>(39)</sup>.

Il luogo e gli spazi finiscono quindi per condizionare e guidare la scelta e la disposizione delle stampe, ora oggetti da 'mettere in vista' in un salotto più che da analizzare in uno studio, antologia di capolavori a cui si richiedono al contempo precise valenze ornamentali. Gli enormi fogli in cui Gérard Audran tradusse le *Battaglie di Alessandro* di Le Brun, le derivazioni dagli affreschi vaticani di Raffaello nei fogli di Volpato o di Maratti o le trascrizioni dei dipinti di Leonardo e Rubens nei lucidi bulini di Morghen, imprescindibili 'icone' del gusto grafico imperante, stabilito dai trattati di incisione, non a caso si riscontrano puntualmente sulle pareti del palazzo roveretano in cui ora, secondo la descrizione di Francesco Paoli «salendo al terzo piano della casa, ... si

---

<sup>(38)</sup> FERRARIO, 1836, p. cX.

<sup>(39)</sup> Cfr. VALLE, 1987, p. 22.

trovano dieci stanze, nelle quali si studiò di realizzare al possibile, e in parte, il grandioso pensiero di Antonio Rosmini, che era di fare una pinacoteca delle stampe raccolte dallo zio Ambrogio. Nel salotto in cima alla scala e nel corridoio sono appese alle pareti parecchie stampe, delle quali le più grandi e ragguardevoli sono dell'Audran tratte dai dipinti del Le Brun [...]. Nella prima stanza a destra del corridoio sono stampe di fatti storici sacri e profani con iscanzie fino a mezza parete di libri pedagogici; segue una stanza, nella quale sono rimarchevoli i paesaggi del Rubens incisi dall'Hendrick. La terza di queste stanze è deputata agli studi architettonici con incisioni relative appese alle pareti, o raccolte in libri e collezioni, quali sarebbero i lavori di Palladio, S. Pietro al Vaticano, il real palazzo di Caserta, i palazzi di Roma, di Firenze eccetera [...]. Attraversando il lucernario e il corridoio s'entra nella prima stanza a sinistra dove sono libri d'arte... La parte superiore di esse pareti è coperta di fine stampe di vario tempo e argomento, e sui banchi di mezzo stanno disposti libri di disegno, e specialmente di ornato, quali sarebbero i fregi delle loggie vaticane di Raffaello [...]. Alle pareti pendono due bellissime incisioni del Morghen, e del Folo tratte dai quadri di Poussin rappresentanti gli Angeli, che somministrano latte e miele a Gesù fuggente in Egitto, e la strage degli Innocenti, ed altre buone incisioni. [...] Nella quinta stanza che è la maggiore sono collocati libri di studio teologico; appese stampe pregevoli, più o meno antiche, di vario autore, ma tutte di argomento sacro, nelle quali si distinguono il presepio di Raffaello, e le Madonne di questo pittore, di fra Bartolommeo, ed altri simili. Un'altra è consacrata a libri di ascetica e di sacra scrittura, e a una quantità grande di incisioni, parte antiche e parte moderne, sacre e profane. Sono queste stanze trammezzate da un assai lucido corridoio, alle pareti del quale pendono, in grandi quadri a piccoli riparti, le incisioni del Maratta, tratte dalla storia sacra dipinta da Raffaello al Vaticano. In fondo avvi una Trasfigurazione, e lì sotto una gran forbice a legno di moro, che contiene circa cento incisioni di vario genere, argomento e valore»<sup>(40)</sup>. Se la completezza di quell'effetto avvolgente è oggi irrimediabilmente perduta, pure se ne conserva in parte l'originaria atmosfera nelle poche stampe rimaste in cornice, punta di un iceberg visuale che oggi invece è in gran parte tornato, nei materiali rimasti, nella più idonea disposizione di ordinate e sicure cassettiere, in cui si offrono alla consultazione e alla ricerca grazie alla loro catalogazione e acquisizione informatizzata delle immagini.

---

<sup>(40)</sup> PAOLI, 1880, pp. 118-121, ora in VALLE, 1987, pp. 42-45.

## I CONTENUTI ATTUALI

Come si è visto, dunque, i lineamenti esterni della collezione oggi a Casa Rosmini sono tutt'altro che compatti e regolari: a parte l'assenza di inventari o documenti relativi alla sua originaria consistenza e ordinamento, si riscontrano presenze più o meno prevedibili e interessanti che nel tempo sono state raggruppate per filoni vagamente tematici. La campionatura che si era presentata in occasione della mostra ospitata nelle sale del MART nel 1997, se intendeva enucleare i fogli qualitativamente più significativi, non poté necessariamente risultare più di tanto rappresentativa delle quantità e delle proporzioni secondo cui le varie tipologie di immagini si presentano in quella che è attualmente una raccolta piuttosto frammentaria ed eclettica.

Seguendo un primo possibile percorso di 'lettura', potremmo comunque delineare tra queste stampe alcuni precisi filoni tematici. Innanzitutto quello delle numerose mappe, planisferi, globi e carte geografiche, probabilmente da riferire agli interessi già di Ambrogio in questo campo, con fogli databili lungo tutto l'arco del Settecento, da quelli editi a Verona da Stefano Scolari a quelli prodotti dalla vastissima famiglia di incisori ed editori tedeschi Seutter. Tra le piante di città si è già accennato a quelle di Roma del Nolli, e le riprese del paesaggio romano di Falda e Vasi, mentre nel genere più propriamente della 'veduta' si evidenziano quattro straordinarie immagini di Dresda lungo l'Elba in cui Bernardo Bellotto (1722-1780) trascrisse all'acquaforte, alla fine degli anni Quaranta del secolo, altrettante luminosissime tele da lui dipinte all'inizio del proprio soggiorno alla corte di Sassonia. L'interesse per il ritratto non sembra invece tra quelli salienti all'interno della collezione, dove peraltro se ne possono trovare alcuni begli esemplari, come quello dell'imperatrice Maria Teresa, inciso ad Augsburg da Philipp Kilian, o quello del conte di Sindendorf, splendido esempio di virtuosismo barocco francese nel bulino di Claude Drevet, o ancora, nell'ambito specifico dei ritratti di pittori, quello di Francesco Albani nell'antiporta di Girolamo Frezza dalle sue pitture per palazzo Verospì. Questo filone ha poi delle tangenze con un gruppo di stampe più genericamente di figura, in parte trascrizione di dipinti celebri, in parte collegate a studi di fisionomia e tavole per l'apprendimento del disegno, come le serie di teste cinquecentesche pubblicate da Giacomo Franco.

Più importante sembra invece, come si è detto, l'interesse per gli elementi decorativi, con le citate stampe di vasi, fontane, quadrature di soffitti di Le Pautre o le affascinanti incisioni floreali della malnota Magdalena Rüslin, o ancora i repertori ornamentali per gioiellieri ed

orafi incisi da Theodor de Bry alla fine del Cinquecento. Si è detto poi delle raccolte di tavole dai grandi cicli decorativi dei palazzi del Rinascimento e del Barocco, e dell'autentica passione di Rosmini per gli apparati scenografici effimeri per le rappresentazioni della Cina, ma una presenza forte è segnata pure dal versante di più esplicita valenza architettonica, come le tavole con le *Piante, elevazioni, profili e spaccati degli edifici* dal volume su Villa Giulia, incise da rilievi realizzati dall'architetto Stern e pubblicate a Roma intorno al 1780.

Come concessione al gusto per le stampe da *peintre-graveur* del Seicento si potrebbe leggere poi la folta rappresentanza di acqueforti da Jacques Callot – ma si tratta in realtà spesso di copie settecentesche – così come la pletora di derivazioni da modelli di Salvator Rosa, evidentemente utilizzati come inesauribili repertori di figure di genere, mentre si riscontrano molti esemplari di elevata qualità di acqueforti del vicentino Carpioni o del lucchese Pietro Testa. Questo raggruppare per grandi filoni iconografici, che spesso sconfinano nella scansione di serie tipologiche di immagini similari, comprende del resto anche temi come quello delle battaglie e delle cacce, che hanno in Antonio Tempesta uno degli indiscussi capifila. Nella sua produzione, tuttavia, l'intento di documentazione storica è messo in ombra dall'interesse per affollate composizioni di figura, a cui si possono ricollegare anche molte stampe dalla statuaria classica. Sul versante dell'interesse per l'antico, poi, i percorsi si moltiplicano ed intrecciano, con stampe da rilievi antichi ma anche traduzioni di dipinti rinascimentali o barocchi che si ispirano a loro volta alla classicità.

Questa linea attraversa, trasversale, tutta una vasta produzione a carattere mitologico, che si rifà a modelli dall'antico di continuo rivisitati, tratti da soggetti di Giulio Romano o da Maratta, passando ovviamente per gli ineludibili esempi raffaelleschi incessantemente moltiplicati, nel Cinquecento da Raimondi o da Volpato in epoca neoclassica, ma anche, alla fine del Seicento, dal giovane Louis Dorigny. Del padre di quest'ultimo, Michel, sono presenti numerosi fogli del più luminoso barocco francese tratti da soggetti del celebre suocero, Simon Vouet, dove mito e allegoria si mescolano al gran mare dei temi religiosi. Storicamente infatti l'incisione, oltre che supporto all'illustrazione scientifica e mitologico-letteraria, è stata il principale veicolo per la diffusione di soggetti sacri. Vi fu quindi una grande promozione da parte della Chiesa per la diffusione a stampa della pittura del Seicento romano ed emiliano, da Reni a Carracci, Rubens o Maratti, fino ai casi più prossimi come quelli dei veronesi Balestra, Cignaroli e Rotari, la cui pittura si rivela assai conforme, nel secolo dei lumi, alla tradizione religiosa gra-



zie a quella sentimentalità gradita ed accessibile alla pietà popolare. Non mancano ovviamente, sotto la più ampia categoria dei soggetti religiosi, autentici capolavori dell'incisione originale o *d'après*, come le stampe di Annibale Carracci da Tiziano e Veronese, o le madonne di Farinati o di Giacinto Gimignani.

Ma a uno spirito enciclopedico e classificatorio come quello di Ambrogio Rosmini non dovettero piacere neppure le serie di incisioni storiche con le genealogie e le sequenze dei regnanti, dei papi e cardinali, che costituivano una porzione notevole del mercato della Stamperia camerale di Roma, e che certo dovette procurarsi tramite i suoi agenti romani. Così come sotto il profilo delle tecniche, nonostante non sembri interessarlo una documentazione organica della storia dell'arte della stampa, si nota una certa attenzione a una allargata tipologia di procedimenti incisori, con la sola eccezione della xilografia, oggi scarsamente rappresentata nella collezione. I rari fogli di Rembrandt e dei suoi imitatori ci segnalano un interesse per l'acquaforte 'd'artista', mentre le acquetinte, spesso colorate, di Stefano Mulinari da dipinti e disegni del Rinascimento ne rivelano il gusto per una trascrizione profondamente mimetica e quasi facsimilare. E in maniera anche più eclatante i celebrati capolavori del bulino neoclassico di Volpato, Morghen o Longhi documentano i raggiungimenti di una perfezione tecnica raggelata ma di indubbio fascino.

Tutti questi diversi piani di lettura, in una linea passibile peraltro di molte differenti interpretazioni, coesistono oggi nella collezione di Casa Rosmini, e ne rappresentano un motivo di interesse sotto il profilo estetico e storico, come un affascinante bacino di immagini in grado di farci meglio comprendere le arti figurative del passato e il loro molteplice significato. Questo, semmai ce ne fosse stato bisogno, ci sembra giustificare appieno lo sforzo compiuto per una conoscenza più allargata e approfondita di questi materiali. Il loro studio e la conseguente catalogazione si presentano quindi come un importante contributo alla storia del collezionismo di grafica nell'Italia neoclassica, in un raro esempio di permanenza delle collezioni nel luogo fisico in cui sono state riunite con passione già in origine, stimolandone una attenta salvaguardia che non può ora porsi che come forte impegno per il futuro.

#### BIBLIOGRAFIA CITATA

CH. BAKER, C. ELAM e G. WARWICK (a cura di), *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot, 2003.

- T. CLAYTON, *The Print Collection of George Clarke at Worcester College, Oxford*, «Print Quarterly», IX, 1992 n. 2, pp. 123-141.
- F. LE COMTE, *Cabinet de Singularitez d'Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure*, vol. I, Bruxelles 17021.
- S. FERRARI, G. MARINI, *Le collezioni di stampe e di libri di Ambrogio Rosmini (1741-1818)*, Rovereto 1997.
- G. FERRARIO, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi ...*, Milano 1836.
- Indice delle Stampe Intagliate in Rame a bulino e in acqua forte...*, Roma, s. e., 1754.
- A. GRELLI IUSCO, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acquaforte esistenti nella stamperia di Lorenzo Filippo De' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*, Roma 1996.
- A. GRIFFITHS, *Print Collecting in Rome, Paris, and London in the Early Eighteenth Century*, «Harvard University Art Museums Bulletin», II, 1994, 3, pp. 37-59.
- L.C. HULTS, *The Print in the Western World: an Introductory History*, Madison, Wisconsin, 1996.
- W. KOSCHATZKY, *Giacomo Conte Durazzo: 1717-1749. Zum Jubiläum des Wiener Burgtheaters 1776-1976*, catalogo della mostra, Wien 1976.
- L. LANZI, *Origine e progressi della Incisione in rame e in legno*, in IDEM, *La storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso alla fine del xviii secolo*, Bassano 1795.
- S. LOMARTIRE, *La collezione di stampe*, in Luigi Malaspina di Sannazaro 1754-1835. *Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, atti del convegno, Milano 2000, pp. 363-385.
- L. MALASPINA DI SANNAZARO, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato dallo stesso possessore*, Milano, Bernardoni, 1824.
- G. MARINI, «*Stampe da studio, più che da galleria*». *Le incisioni di Casa Rosmini e alcuni aspetti del collezionismo di grafica nel tardo Settecento*, in S. FERRARI, G. MARINI, *Le collezioni di stampe e di libri di Ambrogio Rosmini (1741-1818)*, Rovereto 1997, pp. 75-148.
- G. MARINI, D. PRIMERANO (a cura di), *Impressioni ritrovate. Antiche stampe su rame e legno dalla collezione vescovile*, catalogo della mostra, Trento 1998.
- F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, Bassano 1797.
- R. MUZZI, *La raccolta di stampe di Carlo Firmian nel Museo di Capodimonte*, Trento 1984.
- R. MUZZI, *L'incisione italiana nella raccolta Firmian del Museo di Capodimonte*, Napoli 1996.
- R. Paccanelli, M.G. Recanati e F. Rossi, (a cura di) *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti, documenti*, Bergamo 1999.
- F. PAOLI, *Antonio Rosmini e la sua prosapia. Monografia*, Rovereto 1880.
- E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I, *Materiali e problemi*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 415-484.
- F. MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, *Situazioni momenti indagini*, a cura di F. Zeri, Torino 1981, pp. 321-419.
- G. DE' TELANI, *Notizie intorno alla vita e a molte opere di Ambrogio de' Rosmini Serbati Roveretano*, Rovereto 1823.
- A. VALLE, *La Biblioteca di Casa Rosmini*, (Quaderni della Biblioteca Rosminiana, Rovereto, 1), Rovereto 1987.